

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/68230>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

# Hippolytus en Phaedra op muziek gezet

ERIC M. MOORMANN

*Summary:* The fortune of Phaedra and Hippolytus in music is multiform and runs from early 18th-century opera to modern ballet and vocal works. The plot followed is mainly that by Racine, to begin with the genial and innovative opera by Rameau. In the last decades some lyric ballad-like works for (mezzo-)soprano featuring Phaedra as a mature woman have been written in which her emotions are highlighted and her lover and husband are absent. Composers use the theme to express various feelings of strong women who get under the spell of fate.

Adriënne Lecouvreur (1692-1730) was in de eerste decennia van de 18<sup>de</sup> eeuw een beroemde tragédienne te Parijs, die op mysterieuze wijze jong stierf. Gebeurde dit ten gevolge van een vergiftiging op instigatie van de Hertog van Bouillon, rivaal van haar geliefde, prins Moritz van Saksen? Een toneelstuk van de uiterst productieve toneel- en operalibrettist Eugène Scribe (1791-1861) uit 1849 vormde de basis voor verschillende opera's waarvan alleen *Adriana Lecouvreur* van Francesco Cilea (1866-1955) uit 1902 repertoire heeft gehouden.<sup>1</sup> De actrice van de Comédie Française treedt hierin ten huize van de Hertog van Bouillon voor het voetlicht met een van de grote clausen uit Racines *Phèdre*. Net als in de toneelversies circuleert in deze opera een geheimzinnige brief. Ze zingt na het onvermijdelijke ballet (onderwerp: het Parisoordeel) in de derde akte ten overstaan van haar echte en vermeende minnaar en de echtgenote van de laatste de in deze situatie extra pikante regels uit akte 3, verzen 839-852 (de laatste twee zijn tot de hertogin gericht...):

Già s'accinge il mio sposo col figlio al ritorno:  
testimon d'un'adultera fiamma, ei vedrà  
in cospetto del padre tremar mia viltà,  
e gonfiarsi il mio petto de' vani sospir,  
e tra lacrime irrise il mio ciglio languir!  
Credi tu che, curante di Tèseo la fama,  
disvelargli non osi l'orrendo mio drama?  
Che mentire ei mi lasci al parente ed al re?  
E raffreni l'immenso ribrezzo per me?  
Egli invan tacerebbe! So il turpe mio inganno,  
o Enon, nè compormi potrei, come fanno...

1 Reischert 2001, I, 610 geeft de werken op basis van dit motief. Ik dank Ignace Bossuyt en Hein van Eekert voor hun waardevolle opmerkingen en aanvullingen.

le audacissime impure, cui gioia è tradir,  
una fronte di gel, che mai debba arrossir!<sup>2</sup>

De regels laten de beroemdheid van Racines verzen zien, natuurlijk eerst bij zijn landgenoot Scribe, maar toch ook bij landgenoten en anderen. Die populariteit van het intense en heet te interpreteren drama van Phaedra en Hippolytus had al snel een hoge vlucht genomen na Racines succes in de Comédie Française (zie de bijdrage van Franc Schuerewegen in dit nummer) en berustte nauwelijks op diens bronnen Euripides en Seneca: slechts twee Italiaanse werken gingen vooraf aan de spoedig uiterst populair geworden *Hippolyte et Aricie* van Jean-Philippe Rameau (1683-1764), die met dit werk uit 1742, op een libretto van abbé Simon Joseph de Pellegrin (1663-1745) een grote reputatie als operacomponist zou vestigen. Dit sterk op Racine leunende werk en enige andere topstukken uit de muziekgeschiedenis wil ik in deze bijdrage kort belichten, helaas slechts in woorden en in de hoop dat dit de lezers inspireert om en uitvoering op cd te beluisteren.<sup>3</sup> Het oorspronkelijke toneelstuk van Euripides zou pas in de 20<sup>ste</sup> eeuw tot muziekwerken leiden, wat voor meer originele Griekse werken opging.

### Van Racine naar Rameau

De genoemde *Hippolyte et Aricie* is de eerste opera van de aanvankelijk slechts matig succesvolle componist Rameau en dateert uit 1733.<sup>4</sup> Na jarenlang orgelspel in provinciesteden was hij in 1722 Parijs beland en daar werd hij in de jaren 30 gestimuleerd door de hoge en puissant rijke belastingambtenaar Alexandre Le Riche de la Pouplinière, die een eigen theater bezat. Met deze monumentale compositie op de tekst van Pellegrin brak Rameau in de hoofdstad door als operacomponist en het werk hield lang repertoire en onderging nog enige veranderingen.

De opera volgt de conventies van de aan het hof van de Zonnekoning ontwikkelde opera in vijf bedrijven, met balletten en aandacht voor affecten en

2 'Reeds maakt mijn man zich met zijn zoon op voor de terugkeer: als getuige van een overspelige vlam zal hij in bijzijn van zijn vader mijn laagheid zien trillen en mijn borst zien zwellen van de ijdele zuchten en mijn ogen kwijnen door de uitgelachen tranen! Geloof jij dat hij, als bewaker van Theseus' naam, mijn vreselijk drama niet durft te onthullen? Dat hij mij laat liegen tegenover zijn vader en zijn koning? En zijn enorme afkeer van mij zal intomen? Hij zou voor niets zwijgen! Ik ken mijn schandelijke misleiding, Oinone, en ik zou me niet kunnen gedragen zoals de ... aller-moedigste onzuivere vrouwen [i.c. de Hertogin van Bouillon!], wier lust het is te verraden, een ijzig voorhoofd dat nooit mag blozen!'

3 De keuze is gebaseerd op beschikbare cd-uitvoeringen. Voor de doorwerking van het thema zie Mills 2002, 109-141, 156-157; Moormann/Uitterhoeve 1995, 554-556; 2007, 331-333. Mills 2002, 128-129 geeft enkele voorbeelden uit de muziekgeschiedenis. Voor gegevens over de componisten raadplege men de 'Pauly' van de muziek: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tweede editie, Londen 2001 (29 delen).

4 Veel informatie is te vinden in de aan deze opera gewijde aflevering 3 van de *Cambridge Opera Journal* 19, 1998, 223-287.

voor 'le merveilleux'. Jean-Baptiste Lully was hiervan de belangrijkste maker geweest en hij verschaft Rameau dus het *format*, maar daar hield de overeenkomst op. Het gaat om een 'tragédie' (zoals nog zes latere opera's) waarin de grandeur van de held strijdt met de liefdesemoties van de heldin.

Qua inhoud komt het werk nauwkeurig overeen met de tragedie van Racine, zodat ik die niet hoeft samen te vatten. Theseus en Phaedra zijn in zeker opzicht belangrijker dan de anderen: zo is de afdaling in de Hades om Peirithous te helpen onderwerp van de tweede akte. Enkele voorbeelden uit de eerste akte kunnen de rijke uitdrukkingmogelijkheden waarover Rameau beschikte, duidelijk maken. Als Hippolytus zijn liefde voor Aricie betuigt, doet hij dat met een welluidende hoge tenor, begeleid door een dansante melodie van de fluit. Aricie, het gevangen genomen meisje reageert ernstig, met een 'coeur agité', maar toch met muziek in adagio en mineurstemming. De woede van Phaedra krijgt door een stijgende lijn vorm. Een storm wordt met slagwerk en geluid van trillende platen te weeg gebracht. Anders dan in veel contemporaine werken zingen de hoofdpersonen soms tegelijk of in ensembles, zoals in akte III Phaedra en Hippolytus: opwindend en versnelling kenmerken de drie minuten van deze heftige ontmoeting. Theseus' 'tristesse' blijkt uit de lage strijkers met klavecimbelbegeleiding. Als jagers opkomen, zetten de hoorns in en klinkt energieke muziek. Een monster kenmerkt zich door sissen en fluiten.

Het moge duidelijk zijn dat de kleurrijke instrumentatie, melodievoering en tempowisselingen zorgen voor een levendige sequentie van gebeurtenissen. De balletten in de derde en vijfde akte zijn bedoeld om de handeling enigszins te onderstrepen, maar kunnen ook als zelfstandige stukken worden beluisterd. Het happy end strookt met de toen heersende conventie: aan het slot van alle gebeurtenis moeten rust en harmonie wederkeren. Op mij komen de hoofdpersonen in hun muzikale uitwerking als volgt over: Phaedra is, met een kleine maar wonderschone partij, een kwetsbare en onzekere vrouw, terwijl Theseus als onverschillige vader en echtgenoot snel geïrriteerd raakt. Hippolytus is koel en afstandelijk. Aricie komt helaas niet echt uit de verf.

De orkestmuziek is nog origineler dan die voor de stemmen en werd door de 'lullistes' exuberant en complex gevonden, misschien omdat ze zelf dit niveau niet wisten te bereiken. Tegen hen keerden zich de 'ramistes', onder wie Voltaire, met wie de componist enige keren zou samenwerken. Het werk lokte, zo blijkt al uit deze tegenstelling, felle reacties uit bij andere vooraanstaande auteurs: Rousseau behoorde tot de anti-Rameaupartij. De encyclopedisten nodigden hem uit mee te werken aan hun *Encyclopédie*. D'Alembert bijvoorbeeld zag in het stuk aanleiding te discussiëren over de uitdrukking van affecten in de muziek, een oud thema dat al in de Italiaanse Barok de geesten uiteen had gedreven. In de *Hippolyte* steeg de componist boven het gewone repertoire van uitdrukkingmogelijkheden uit en zo zette hij een sterk vernieuwende opera op de planken. Op jongere tijdgenoten als Christoph Willibald von Gluck zou hij veel indruk maken.

## Een klein juweel: Schubert

Voor de negentiende eeuw zijn verscheidene titels bekend, maar is vrijwel niets te vinden. Gelukkig is er een van de talrijke liederen van Franz Schubert (1797-1828) naar antieke thema's die deze lacune ruim 2 1/2 minuut lang vult. Het gaat om een monoloog van Hippolytus in *Hippolits Lied* (D. 890, 1826), gedicht door Georg Friedrich von Gerstenberg (1749-1832). Tot wie (*ihr*) de ik zich richt blijft onbepaald, maar de *sie* aan wie hij zich met ziel en zaligheid voor altijd heeft verbonden, kan slechts de energieke Artemis zijn. Hippolytus komt niet tot rust. In de muziek zijn de verschillende aspecten goed te horen. De pianobegeleiding geeft voor de linkerhand een ritme dat aan het getrappel van een niet al te snel dravend paard doet denken, terwijl de zanger in een laag tempo zijn vermoeidheid duidelijk laat blijken:

Lasst mich, ob ich auch still verglüh',  
 Lasst mich nur stille geh'n,  
 Sie seh' ich spät, sie seh' ich früh',  
 Und ewig vor mir steh'n.

Was ladet ihr zur Ruh' mich ein?  
 Sie nahm die Ruh' mir fort,  
 Und wo sie ist, da muss ich sein,  
 Hier sei es, oder dort.

Zürnt diesem armen Herzen nicht,  
 Es hat nur einen Fehl,  
 Treu muss es schlagen, bis es bricht,  
 Und hat dess' nimmer Hehl.

Lasst mich, ich denke doch nur sie,  
 In ihr nur denke ich;  
 Ja, ohne sie wär' ich einst nie  
 Bei Engeln ewiglich.

Im Leben denn und auch im Tod,  
 Im Himmel, so wie hier,  
 Im Glück und in der Trennung Not  
 Gehör' ich einzig ihr.

Dichter en componist laten Hippolytus vertwijfeld achter. Wie niets van het mythologische verhaal weet, zal denken aan een ongelukkige liefdesgeschiedenis, van de in de vroege romantiek van Schubert zo geliefde soort.

## Spannende samenwerking: D'Annunzio en Pizzetti

Helaas is Ildebrando Pizzetti buiten operakringen nagenoeg vergeten, zelfs in zijn vaderland Italië. Deze componist uit Parma (1880-1968) is de maker van goede stukken in uiteenlopende muziekgenres, waaronder kerkmuziek en opera. Hij was bijzonder geïnteresseerd in de laatmiddeleeuwse en renaissancemuziek en gebruikte stijlelementen uit die periodes in zijn werk. Al jong was hij in contact gekomen met de toen boven alles en iedereen uitstijgende Gabriele D'Annunzio (1863-1938) van wie hij verschillende werken op muziek zette. Zo schreef hij filmmuziek bij diens op Flauberts *Salammô* geïnspireerde script *Cabiria* dat in 1914 door Giovanni Pastrone werd verfilmd als een van de eerste spektakelfilms aller tijden. De twee vonden elkaar onder meer in het werk van Richard Wagner, wat in het land van het belcanto, Verdi en, in hun tijd, het verisme (de stroming die probeerde de realiteit van alledag in tekst of muziek te vatten) niet vanzelfsprekend was. Het woord genereerde de muziek en niet andersom. Tegelijkertijd was Pizzetti ook zelf in de Oudheid geïnteresseerd en publiceerde hij een boek over antieke Griekse muziek in 1913.<sup>5</sup>

Het thema van Hippolytus en Phaedra hield hem ook bezig, maar zijn muzikale schetsen uit 1909 werden niet uitgewerkt. Wel kwam het in 1915 tot de opera *Fedra* op basis van een in 1909 opgevoerd toneelstuk van D'Annunzio. De vertelling wijkt af van wat we uit Euripides of Seneca gewend zijn.<sup>6</sup> In Troezen zien de vrouwen in de eerste akte uit naar de terugkeer van Theseus en hun mannen van een veldslag en eigenlijk verwachten zij, onder wie Theseus' moeder Aethra, slecht nieuws: er is een schip met zwarte zeilen in de haven gezien dat herinnert aan Theseus' thuiskomst van Kreta en leidde tot de dood van Aegeus. Het loopt gelukkig goed af en Theseus is de glorieuze overwinnaar. Phaedra doolt als een waanzinnige over het toneel en haar emoties laaien op bij het horen van de naam Hippolytus. Eurytus, de boodschapper, komt met geschenken voor de jongeman, een zilveren krater, het paard Arion en een meisje uit Thebe. Phaedra wil dat meisje zien en aan haar verschijnt in een droombeeld Aphrodite, die ze beledigt en vervloekt. Hipponoe<sup>7</sup> wordt als een voorafschaduw van Thanatos gezien en als een tweede Cassandra: ze

5 I. Pizzetti, *La musica dei Greci*, Rome 1913. Zie hierover Borghetti/Pecchi 1998. Een uitvoering van deze opera heeft plaatsgevonden in mei en juni 2008 te Erfurt.

6 Mills 2002, 124 noemt ook het motief van de 'Zeven tegen Thebe'. Libretto in Borghetti/Pecchi 1998, 172-226. Ik verwijs in het vervolg naar de versregels die in deze editie goed zijn aangegeven. Van D'Annunzio's 3000 verzen bleven er 1395 over. Tijdens D'Annunzio's ballingschap in Frankrijk kwam diens samenwerking met Claude Debussy tot stand in de vorm van *Le martyre de S. Sébastien*. Zijn *Francesca da Rimini* werd door Riccardo Zandonai op muziek gezet in 1914. Ik heb geen kennis kunnen nemen van Arthur Honeggers muziek bij het stuk van D'Annunzio uit 1926. Zie ook R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Florence, 1988.

7 De naam van deze 'geest van het paard' is bekend van één van de Nereïden, maar hier gaat het om een telg uit het Thebaanse vorstenhuis. D'Annunzio heeft mogelijk verwantschap met Hippolytus' naam en kwaliteiten gesuggereerd.

voorspelt rampen. Phaedra doorsteekt haar met een haarnaald en zegt tegen de vrouwen van Troezen dat ze daarmee een offer heeft gebracht.

De tweede akte – de kern van de opera; I is eigenlijk voorspel, III niet meer dan een epiloog – speelt zich in het vrouwenvertrek af. Phaedra wil alleen maar dood, totdat Hippolytus verschijnt en trots meldt dat hij Arion heeft getemd. Hij wil er nu mee gaan rijden, maar Phaedra zegt dat hij niet overmoedig moet zijn. Hij verwijt zijn stiefmoeder<sup>8</sup> dat zij het Thebaanse onschuldige meisje heeft gedood. Hippolytus valt in slaap en droomt over de mooiste vrouw, Helena van Sparta, over wie de bode zojuist heeft verteld. Phaedra kust hem innig en hij schrikt wakker:

Non fu bacio di madre il tuo! (vs. 809: 'jouw kus was niet de kus van een moeder!').

Phaedra probeert hem aan haar kant te krijgen en beschrijft zijn vader als de fielt die de dood van twee vrouwen op zijn geweten heeft (zie hieronder). Na zijn overhaaste vlucht komt Theseus binnen en deze krijgt een ander verhaal te horen. De nog in de kamer liggende pijlenkoker is het bewijs van Hippolytus' poging tot verkrachting.

De uitermate korte derde akte begint met een treurzang van de vrouwen over Hippolytus, die inderdaad Arion niet in bedwang had weten te houden en verstrengeld was geraakt in de leidsels. Dan komt Phaedra in een wagen op. Zij verwijt Theseus de oorzaak van de dood te zijn, iets wat de koning zichzelf ook al had kwalijk genomen. Hij is aldus Phaedra

Distruttore di Antiope  
E d'Ariadne, tu non puoi colpirmi  
Né pur toccar il lembo del mio peplo.<sup>9</sup>

Ze roept Aphrodite nog eens aan en ziet nu Artemis voor haar ogen, knielt als een verliefde die haar minnaar heeft verloren, bij het lijk en verdwijnt van het toneel.

Phaedra is geportretteerd als een tweede Medea: ze is en blijft een vreemde en wordt ook als *ospite* of Kretenzische aangesproken. Ook is ze *insana*. Ze is dan wel niet de tovenares uit Colchis, maar lijkt wel bezwerende krachten te hebben. Voortdurend heeft ze waanbeelden en hoort ze het blaffen van Hippolytos' jachthonden. Haar huwelijk is desastreus en ze verwijt Theseus verschillende keren diens amorele gedrag tegenover zijn vroege vrouw Antiope, moeder van Hippolytos. In haar vertrek liggen vellen van tijgers en panthers. Haar wagentocht in de laatste akte is ook een hint naar Medea.

8 Hij is geen aardige stiefzoon blijkens de volgende opmerking (vs. 670-672): Tu matrigna / mi sei sempre. Tu m'odii, / o Cressa ('U bent voor mij altijd, stiefmoeder. U haat me, Kretenzische vrouw.')

9 Vs. 1312-1315: 'Moordenaar van Antiope en Ariadne, jij kunt mij niet treffen noch raken aan de rand van mijn peplos.' Dit verwijt horen we al in vs. 232-242.



Er zijn elementen uit de stukken van Euripides – de twee godinnen aan begin en einde – en Seneca – waanzin van Phaedra –, maar anders dan bij de eerste is Phaedra de hoofdpersoon. In de opera betekent dat een zware rol voor een mezzosopraan (dus de tragische heldin, niet direct de liefdesstem van de hoge sopraan). Vooral de tweede akte, met de liefdeskus van Phaedra, maakt grote indruk en de dramatiek heeft beslist iets van Isoldes ‘Liebestod’, al wijst Pizzetti er zelf op zich te hebben laten inspireren door het Florence van de late zestiende eeuw, toen de eerste experimenten met het op muziek zetten van theaterteksten – de ‘stile rappresentativo’ door Peri en Caccini met het ‘recitar cajtando’ – begonnen, en met Monteverdi. De koren zijn inderdaad vergelijkbaar met oude madrigalen, maar voor het overige gaat het toch enigszins om een Italiaanse variant op Wagner, al hoort men er ook veel Debussy (*Pelléas et Mélisande*) in. Pizzetti heeft niets van de in zijn tijd nog steeds populaire opera’s à la Puccini, met mooie aria’s en duetten. De muziek kent geen onderbrekingen en volgt in de zanglijnen de spreektrant van het Italiaans; de zang is dus veeleer *arioso* dan gezet in een melodieuze zangstijl. Ondanks het gebrek aan heftige muzikale erupties gaat het bij Pizzetti om de botsing tussen de temperamenten.<sup>10</sup>

Bij de première op 20 maart 1915 zong Salomea Kruceniski, die ook zware dramatische rollen als Salome en Elektra van Richard Strauss op haar naam had staan. Ik krijg de indruk dat Pizzetti’s werk het beste in die traditie kan worden gezien. Alles is gericht op de moeilijk te doorgronden psyche van deze tragische heldinnen.

### Johan Wagenaar: *Aveux de Phèdre*

In mei 1935 vond er een groot concert plaats in het Concertgebouw te Amsterdam door het Concertgebouworkest ter gelegenheid van het veertigjarige jubileum van zijn dirigent Willem Mengelberg. Johan Wagenaar (1862-1941) bracht daar zijn nieuwe stuk voor mezzosopraan en groot orkest, *Aveux de Phèdre*.<sup>11</sup> Wagenaar had onder meer naam gemaakt met het tot in de jaren 30 populaire genre van de zogenaamde toneelmuziek, zoals bij *Le Cid*, *Cyrano de Bergerac*, *Driekoningenavond* en *De getemde feeke*, werken die repertoire hebben gehouden.<sup>12</sup> De componist was jarenlang directeur van de conservatoria in Utrecht resp. Den Haag en gold als een muziekpaus in het interbellum.

<sup>10</sup> Borghetti/Pecci 1998, 56 hebben het over een “conflitto di affetti”.

<sup>11</sup> *Historie* 1988, I, 198 (7 mei 1935, soliste Els Rijkse), 199.

<sup>12</sup> Veel toneelmuziek was verbonden met klassieke stukken en/of thema’s, bijvoorbeeld in het werk van Wagenaars land- en leeftijdgenoot, de classicus Alphons Diepenbrock (zie Staverman 2006). Wagenaar 2004, 84-86, bespreekt de intensieve contacten van zijn grootvader met het orkest, maar noemt de *Aveux* niet in dit kader. Ter gelegenheid van zijn 75<sup>ste</sup> verjaardag in 1937 kreeg Wagenaar een naamsvermelding op een van de beroemde groene platen in de Grote Zaal van het Concertgebouw. Zijn werk werd veelvuldig uitgevoerd blijktens de programmalijsten in *Historie* 1988, I-II.



Het getoonzette fragment beslaat de verzen 269-316, dat wil zeggen scène III in de eerste akte van Racines stuk. Een arioso met hobo bepaalt meteen aan het begin een duistere, Griekse sfeer. Oenone en Phaedra zijn met elkaar in gesprek en Phaedra vertelt haar voedster haar levensgeschiedenis vanaf het huwelijk met Theseus:

“Mon mal vient de plus loin” Mooi is haar verzuchting: “Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.”

Bij de aanroeping van Venus en het offer aan haar ontstaat opwinding in de muziek. Een fermate markeert “j’existais...” en vormt de aanzet voor het tweede deel vanaf het rustig voorgedragen “Je respirais...” Nu volgt een vlug “Mon blessure...”

De doffe roffel op de pauken vormt de aankondiging van de dood, uitgevoerd als een heuse dodenmars. De wanhoop van Phaedra wordt in de muziek van bijna 15 minuten goed weergegeven.

De tekst lijkt goed zingbaar en is op cd-opnamen duidelijk te verstaan. Het Frans moet voor het Concertgebouwpubliek van die tijd geen probleem zijn geweest. Wagenaar heeft zijn opus 41 geschreven met in het achterhoofd de heldinnen van de Franse ‘grand’opéra’, met name Berlioz, waarbij we in het kader van de Oudheid vooral aan diens *Les Troyens* of de solocantate *Mort de Cléopâtre* moeten denken. Vooral de instrumentatie lijkt door dit genre te zijn beïnvloed. Het stuk vormt de enige uitwerking door Wagenaar van serieuze stof voor deze combinatie.<sup>13</sup>

### Phaedra danst: Cocteau en Auric

De danser en choreograaf Serge Lifar was in 1938 begonnen aan een ballet over Hippolytus en Phaedra dat in 1939, ter gelegenheid van het driehonderdste geboortjaar van Racine zou moeten worden opgevoerd.<sup>14</sup> Jean Cocteau probeerde het op niets uitgelopen project nieuw leven in te blazen en in 1947 werd de componist Georges Auric (1899-1983) erbij gehaald om muziek te maken bij de in schetsvorm van beide kunstenaars beschikbare choreografie. Op 14 juni 1950 was de première en zo’n veertig minuten dansten Phaedra, Oenone, Hippolytus, Theseus, Aricie en Neptunus de choreografie van Lifar in een wit decor met een tempel op de achtergrond. De choreograaf wilde zelf

<sup>13</sup> J. van Benthem, in Wagenaar 2004, 158-159, meent dat het een afstandelijk werk is, misschien van wat mindere kwaliteit dan de levendige en wat luchtigere genoemde ouvertures. Het stuk werd overigens wel op een concert in memoriam Johan Wagenaar op 18 juli 1941 door het Utrechtsch Symphonie Orkest gespeeld (ibid., p. 116).

<sup>14</sup> Muziek werd geschreven door Vittorio Rieti (1898-1994), die vaker met hem heeft samengewerkt. Het ballet is klaarblijkelijk nooit uitgevoerd en ik heb er niets naders over kunnen vinden. Wat volgt heb ik grotendeels ontleend aan het boeklet bij de cd *George Auric, Phèdre & Le peintre et son modèle*, Timpani 2005 (uitvoering: Orchestre Philharmonique du Luxembourg o.l.v. Arturo Tamayo).

de Hippolytus dansen. Hij was bij Cocteau bekend als een van de sterdansers uit de vroegere, fameuze Ballets Russes. Het werk wil een "reflet fidèle" zijn van het stuk van Racine en vat de tragedie in 21 scènes samen. Het corps de ballet danst Compagnons d'Hippolyte, Matelots, Suivantes de Phèdre en Vagues de la mer. De beweging schijnt nogal beperkt te zijn geweest, zodat de indruk van tableaux vivants ontstaat. Het succesvolle geheel is kortom gemaakt door een eersteklas equipe. In latere uitvoeringen werden ter begeleiding tekstpassages uit Euripides, Seneca en Cocteau voorgedragen door acteurs.

De muziek is levendig en volgt de 'acties' in de scènes goed. Zo is de sfeer broeierig in tableau 7, wanneer Oenone Phaedra adviseert aan haar grillen toe te geven, omdat Theseus (naar ze denkt) dood is. Krachtig is de toon bij het verschijnen van Hippolytus in de volgende scène en in 11, wanneer Theseus Phaedra tracht te kussen en zij Hippolytus beschuldigt, worden de dansers met veel koper en slagwerk opgezweept.

Auric toont zich een vaardig meester, die kon bogen op grote ervaring met film- en toneelmuziek, onder andere voor de film *Moulin Rouge* uit 1952. Zijn contacten met Cocteau dateerden al van 1914 en daarna had hij naam gemaakt in de Groupe des Six. Op cd is het een aangenaam stuk maar, wil de luisteraar de associatie met de stof vasthouden, heeft hij beelden nodig of moet hij zich door Cocteaus korte beschrijvingen laten leiden.

### Benjamin Britten *Phaedra*

Benjamin Britten (1913-1976) schreef kort voor zijn dood een monoloog voor de mezzosopraan Janet Baker: *Phaedra, dramatic cantata for mezzo-soprano and small orchestra*, opus 93. De aanleiding was haar optreden op Britten Aldeburgh Festival in dat jaar, waar zij *Nuits d'été* van Berlioz had gezongen. Britten heeft zich voor de vorm laten inspireren door solocantates van Handel: alle emoties moeten tot uitdrukking worden gebracht door de zangeres en de begeleidingsmuziek moet de sfeer helder weergeven. Er is een mix van recitatief- en ariagedeelten. De donkere stem van Dame Janet past goed bij de leeftijd van Phaedra, een rol die Baker overigens ook in de opera van Rameau had gezongen.

De tekst van het stuk is ontleend aan een bewerking van Racine door de dichter Robert Lowell (1917-1977) uit 1961.<sup>15</sup> Het orkest bestaat uit strijkers, slagwerk en – als 18<sup>de</sup>-eeuws element – een klavecimbel. Dit laatste vertolkt met de solo-cello een basso continuo. Er zijn vijf korte delen:

15 R. Lowell, *Phaedra [a verse translation of Racine's Phaedra]*, Londen 1971 (eerste boekuitgave; eerdere publicatie in 1963). Omdat het om een bewerking gaat, zijn de versregels niet precies aan te geven. In wat volgt gebeurt dit dan ook bij benadering.

- 1 Prologue = Racine vs. I.3.272-280 [begin/einde Lowell]
- 2 Recitative = idem vervolg
- 3 Presto (to Hippolytus) = Racine vs. II 5.670-711 [ook regels weggelaten]
- 4 Recitative (to Oenone) = Racine vs. III 3.839-858
- 5 Adagio (to Theseus) = Racine V.7.1622-1644.

Op haar huwelijksdag (1) in mei in Athene zag Phaedra Hippolytus en werd op slag verliefd. Ze probeert (2) zichzelf te bedwingen en Aphrodite gerust te stellen met kostbare giften. Hippolytus is een monster (3), die haar niet begrijpt. Door haar liefde voor hem wordt ze zelf een monster, wat ook blijkt uit de opzweepende muziek. Oenone (4) vraagt ze hoe haar man tegemoet te treden. Ze wil eigenlijk liever sterven. Donker slagwerk begeleidt deze woorden. Als Theseus komt (5), spreekt ze haar tegennatuurlijke liefde uit. Ze bekent gif te hebben genomen, zoals haar voorgangster Medea had gedaan. Dit alles gebeurt met berusting, wat het tempo van de muziek bevestigt.

Het werk maakt een duistere en hoekige indruk en lijkt een miniopera van een kwartier te vormen. De plaats van handeling is Athene. Phaedra is voor Britten een nieuwe Gustav von Aschenbach:<sup>16</sup> ze voelt zich schuldig, omdat ze aan haar verboden passie is overgeleverd zoals hij en die niet kan weerstaan. Brittens Phaedra ziet haar schuld dus ook in. Seksueel geladen is de zin "I want your sword's spasmodic final inch." Het slagwerk vertolkt de hartslag van de opgewonden Phaedra en misschien mogen we zelfs aan de hartslag van de componist denken, die aan een ernstige hartkwaal leed en daar een jaar later aan zou bezwijken. Het doodsverlangen van de hoofdpersoon blijkt uit haar woorden, die de componist zelf zou hebben kunnen uitspreken in deze moeilijke tijd: "Death will give me freedom."

Als de vergelijking met Aschenbach juist is, kan in dat verband ook het in veel van Brittens opera's aanwezige thema van de outcast worden genoemd. Ik ben zelf gewoonlijk niet geneigd tot diep psychologiseren maar waag hier te refereren aan Brittens discreet gehouden homoseksualiteit en zijn gevoel daardoor geremd te zijn, ondanks zijn levenslange relatie met Peter Pears en zijn voorspoedige carrière. Het lijdt geen twijfel dat zijn sympathie voor personen die worstelen met 'verkeerde' gevoelens – Lucretia, Peter Grimes, Captain Vere in Billy Budd, Aschenbach – daarop gebaseerd is. De door tegennatuurlijke gevoelens behepte Phaedra past goed in dat rijtje. Hun al dan niet openlijk beminde tegenspelers – en dus Hippolytus – zijn Tarquinius, Ellen (of de verdronken bootshulpjes), Billy Budd en Tadzio. De ouderen krijgen geen mogelijkheid om aan hun verboden gevoelens toe te geven en de anderen kunnen niets uitrichten, omdat ze zich van zulke emoties niet bewust zijn of deze proberen te ontlopen.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> De hoofdpersoon van Thomas Manns *Tod in Venedig* uit 1913, door Britten bewerkt tot de opera *Death in Venice* uit 1973. Voor het volgende zie Carpenter 1992, 573-574 en Kennedy 1993, 263-264.

<sup>17</sup> Vooral bij het schrijven van dit stuk heeft Hein van Eekert belangrijke suggesties aangedragen. In 2005 presenteerde het gezelschap Costanza & Fortezza uit Amsterdam een productie *Phaedra &*

## Phaedra in Amerika

De versie van Robert Lowell is door verscheidene componisten gebruikt; we zagen het voorbeeld van Britten. Zo ook de Amerikaanse George Rochberg (1918) schreef muziek bij deze tekst die in 1976 in première ging en onlangs in een Amerikaanse serie van Naxos op cd werd uitgebracht.<sup>18</sup> Net als bij Britten gaat het om een reeks monologen van Phaedra, maar Rochberg combineert soms stukken uit verschillende clausen; ik geef de hoofdonderdelen. Aria 1, naar vs. I.3.269-316, verhaalt hoe Phaedra verliefd werd op haar stiefzoon. Na een orkestraal intermezzo 'Black Sails' volgt de aria "You monster!", dat vs. II.5.671-711 behelst, de reactie op Hippolytos' afwijzing. Na 'Theseus' Homecoming' zingt ze een "Supplication (Arioso)", waarin ze Theseus om vergeving voor haarzelf en Hippolytos vraagt (vs. IV.4.1167-1174). De afsluiting is een cabaletta, met haar bekentenis en aankondiging van haar dood (vs. IV.6.1252-1294). De muziek is opzweepend en wordt door een groot orkest gespeeld. De stof is volgens de componist attractief:

In Phaedra I have chosen only the high points, the peak of Phaedra's tragic fate in the belief that through her agony the essence of this ancient and terrible but all-too-human drama will emerge and that only that essence truly lends itself to musical setting.

Het stuk kan mooi naast Britten worden gezet en biedt daarmee aanleiding het Phaedrabeeld van de twee componisten aan een vergelijking te onderwerpen, die deels dezelfde tekstdelen hebben gebruikt. De slachtofferrol is bij Rochberg beslist naar voren gehaald.

## Phaedra in 2007

Een Romeinse traditie wil dat Hippolytos na zijn onfortuinlijke dood door Diana in de omgeving van het Meer van Nemi, ten zuiden van Rome, een nieuwe identiteit heeft gekregen in de persoon van Virbius, 'man voor de tweede keer'.<sup>19</sup> Als ware de godin een Grieks-Romeinse Isis die de door Seth in de Nijl uitgeworpen lichaamsdelen van Osiris verzamelt, naait ze Hippolytus aan elkaar. Hij zal zich voortaan eeuwig aan de jachtgodin kunnen wijden. Deze versie is op boeiende wijze geëvoceerd in Frazer's *The Golden Bow*.<sup>20</sup>

Hans Werner Henze (1927) is eigenlijk een aartsromanticus, die volledig in

*Cleopatra*, waarin Brittens *Phaedra* en Berlioz' *La mort de Cléopâtre* centraal stonden.

<sup>18</sup> De informatie is aan het bijbehorende boekje met teksten van M. Linton en Rochberg zelf ontleend.

<sup>19</sup> Vergilius, *Aeneis* 7.761-782; Ovidius, *Fasti* 3.261-274. Paarden mochten het heiligdom niet betreden.

<sup>20</sup> J.G. Frazer, *The Golden Bough*, London 1922, hoofdstuk I: 'The King of the Wood'. Lehnert heeft het in Henze/Lehnert 2007, 60 over Frazers "fulminante Untersuchungen".

de traditie van de Duitse late negentiende en vroege twintigste eeuw staat, terwijl hij tegelijkertijd in eigentijds en vooral zeer persoonlijk idioom twaalf-toonsmuziek schrijft. De al decennia lang in Italië – aardig detail: in Marino, dus vlakbij het meer – woonachtige componist heeft verscheidene malen antieke motieven gebruikt en is daarom alleen al voor de studie van de doorwerking van de Oudheid relevant.<sup>21</sup> Voor Henze zijn mythen niet eindig; zij kunnen steeds in nieuwe vorm tot leven worden gewekt en de hier gekozen stof biedt een mooie aanleiding tot bewerking. In september 2007 ging in Berlijn zijn *Phaedra* in première op tekst van de Duitse dichter Christian Lehnert (1969). In de loop van hetzelfde jaar werd het werk in Brussel uitgevoerd en het staat voor Wenen en Amsterdam aangekondigd. Helaas heb ik de muziek nog niet kunnen horen, maar er is wel een boek van componist en dichter over de wordingsgeschiedenis beschikbaar, en daaraan ontleen ik het volgende. In twee aktes ('Am Morgen' en 'Am Abend') speelt het verhaal zich in de loop van één dag af. Er zijn vijf rollen: Aphrodite (sopraan), Phaedra (mezzo-sopraan), Artemis (altus), Hippolytus (tenor) en Minotaurus (bas). Drieëntwintig musici bespelen elk verschillende muziekinstrumenten, m.n. in de houtblazers- en slagwerksectie. In de eerste akte zien we ongeveer het verhaal dat we uit Euripides kennen en sterven stiefmoeder en stief zoon tegelijkertijd. Aphrodite-Phaedra en Artemis-Hippolytus vormen contrasterende paren: stad-platteland, hof-jagersleven, wat ook in de tegenstelling tussen koper- en houtblazers tot uitdrukking komt. Hippolytus' instrument is de 'hybride' saxofoon. Als een zwijgende gestalte figureert de Minotaurus op de achtergrond als referentie aan Phaedra's afkomst. In de tweede akte blijkt Phaedra opnieuw in leven te zijn en terroriseert ze Hippolytus/Virbius, die door Artemis tot leven is gewekt en opgesloten zit in een kooi. Ook nu is er de Minotaurus, die zelfs samen met de vier anderen de laatste tekst zingt: "Wir dringen zur Sterblichkeit vor und tanzen." Het geheel eindigt als een dans, zoals blijkt uit deze woorden en uit de muziek, gedefinieerd door Henze met de woorden 'con allegrezza primaverile', een lenteachtige blijdschap: de natuur en levenskrachten gaan boven de dood en domineren dankzij de schoonheid.<sup>22</sup>

## Conclusie

Het is moeilijk de besproken muziekwerken in het kort samen te vatten dan wel op één lijn te plaatsen. Goed getroffen is de stemkeuze van Phaedra, namelijk een mezzo-sopraan, door Wagenaar, Britten, Rochberg en Henze: zij

<sup>21</sup> Denk aan *Die Bassariden* uit 1966 naar Euripides' *Bacchae*, die in 2005 in Amsterdam werd gegeven. Verder zijn er onder meer de opera *Apollo et Hyacinthus* en het ballet *Orpheus* uit 1977.

<sup>22</sup> Zie de beschouwingen van Peter Petersen David Cortés Santamarta over de stofbehandeling en de muziek in Henze/Kehnert 2007, 77-91.



benadrukken Phaedra's donkere en tragische karakter, maar ook haar gevorderde leeftijd tegenover Hippolytus en kiezen niet voor de verschillende nuances van het sopraanregister, die gewoonlijk voor grote dramatische liefdesrollen wordt gebruikt. Zelfs de Phaedra van Rameau is niet zelden door donkere stemmen, zoals de genoemde Janet Baker, ten tonele gebracht. In veel werken ligt de nadruk op Phaedra's rol en zijn Hippolytus en Theseus niet of nauwelijks van belang. We maken de innerlijke strijd van de hopeloos verliefde vrouw mee. Deze verschuiving van accent van de ene naar de andere partij is ook vanaf de schepping van Euripides' *Hippolytos stephanophoros* waarneembaar bij Seneca en anderen. Het personage van Phaedra gold al gauw als veel fascinerender dan dat van de jonge, enigszins naïeve jager. Met of zonder toevoegingen dan wel aanpassingen wegens heersende conventies op toneel of in de opera, vooral Hippolytus' stiefmoeder staat nog steeds voor een stevige confrontatie.

RU, Griekse en Latijnse Taal en Cultuur, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen  
e.moormann@let.ru.nl

#### Bibliografie

- Borghetti, V./R. Pecci 1998, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, Turijn.  
Carpenter, H. 1992, *Benjamin Britten. A Biography*, Londen.  
Henze, H.W./C. Lehnert 2007, *Phaedra. Ein Werkbuch*, Berlijn.  
*Historie 1988: Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest I-II*, Zutphen.  
Kennedy, M. 1993, *Britten*, Londen.  
Mills, S. 2002, *Euripides: Hippolytus*, Londen.  
Moormann, E.M./W.J. Uitterhoeve 1995, *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart.  
Moormann, E.M./W.J. Uitterhoeve 2007, *Van Alexander tot Zenobia. Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voorleven na de oudheid*, Amsterdam.  
Reischert, A. 2001, *Kompodium der musikalischen Sujets*, Kassel.  
Staverman, D. 2006, *De toneelmuziek van Alphons Diepenbrock: concept, compositie, uitvoering*, proefschrift Utrecht 2006.  
Wagenaar, J. 2004, *Johan Wagenaar (1862-1941). Leven en werk van een veelzijdig kunstenaar*, Zutphen.

#### Appendix: Werken in de muziek

Ik laat in chronologische volgorde een lijst van werken met het thema volgen. Tussen haakjes geef ik, waar mogelijk, enkele details.<sup>23</sup>

- Francesco Antonio Vannarelli (opera, Spoleto 1661)  
Pietro Torri (opera, München 1727)  
Jean-Philippe Rameau (opera, Parijs 1733)  
Christoph Willibald von Gluck (opera, Milaan 1745)

<sup>23</sup> Veel op deze lijst staat in Moormann/Uitterhoeve 1995, 555-556; 2007, 332. In de in dit artikel afgedrukte lijst zijn de niet in Reischert 2001, 776-778 genoemde werken met een asterisk gemarkeerd. Ik volg Reischerts chronologie, ook waar geen precieze data bekend zijn.

Francisco António de Almeida (serenade, Lissabon 1752)  
 Thomas Roseingrave (opera, 1753)  
 Ignaz Jakob Holzbauer (opera, Mannheim 1759)  
 Tommaso Michele Traetta (opera, Parma 1759)  
 Johann Rudolf Zumsteeg (opera, Stuttgart 1782)  
 Jean Baptiste Lemoyne (opera, Fontainebleau 1786)  
 Giovanni Paisiello (opera, Napels 1788)  
 Domenico Angiolini (ballet, Milaan 1789)  
 Pietro Alessandro Guglielmi (opera, Napels 1798)  
 Giuseppe Niccolini (opera, Rome 1803)  
 Bernhard Heinrich Romberg (muziek bij Racine, Berlijn 1806)  
 Felice Alessandro Radicati (opera, Londen 1811)  
 Johannes Simon Mayr (opera, Milaan 1820)  
 Ferdinando Orlandi (opera, Padua 1820)  
 John Fane Burghersh (opera, Florence 1824)  
 Catterino Cavos (ballet, S. Petersburg 1825)  
 Franz Schubert (lied D 890, op tekst van Georg Friedrich von Gerstenberg 1826)<sup>24</sup>  
 Francesco Vincenzo Schira (ballet, Lissabon 1838)  
 Sanislaw Moniuszko (toneelmuziek, Warschau rond 1860)  
 Carl Gottfried Wilhelm Taubert (opera, Berlijn 1868)  
 Jules Massenet (ouverture 1873 en toneelmuziek bij Racine, Parijs 1900)  
 George John Learmont Drysdale (toneelmuziek bij Euripides, Glasgow 1905)  
 Granville Bantock (toneelmuziek bij Euripides, 1908)  
 Ildebrando Pizzetti: Fedra (opera, Milaan 1915)  
 William Henry Bell (muziekdrama naar Euripides, 1910-1914)  
 Romano Romani (rapsodie naar Racine, Rome 1915)  
 Vladimir Senilov (opera naar Euripides, 1915)  
 György Kósa (ballet, 1919)  
 M.N. Osborne Baily (toneelmuziek bij Euripides 1921)  
 Arthur Honegger (toneelmuziek bij D'Annunzio, 1926)  
 Leo Justinus Kauffmann (fragment van opera, 1944)  
 Marcel Mihalovici (radio-opera naar Euripides, Stuttgart 1951)  
 Georges Auric (ballet, Parijs 1953)  
 Theo Goldberg (opera, Berlijn 1950)  
 Hilding Constantin Rosenberg (toneelmuziek bij Euripides, Stockholm 1950)  
 Boris Blacher (ballet, 1958)  
 Thomas Hugh Eastwood (radiomuziek, 1958)  
 Maurice Ohana (kameropera, Parijs 1968)  
 George Rochberg, Phaëdra (monodrama naar Racine/Lowell, Syracuse NY 1976)  
 Benjamin Britten (cantate naar Racine/Lowell, Snape 1975)  
 Sylvano Bussotti (pianomuziek, Toronto 1984)  
 Mark Lothar (toneelmuziek, 1985)  
 Iain Ellis Hamilton (cantate, 1987)  
 Paul Bowles (toneelmuziek naar Euripides, 1992)

<sup>24</sup> Reischert 200, 777 geeft de filosoof Arthur Schopenhauer als dichter. Zijn moeder Johanna nam de tekst in haar roman *Gabriele* uit 1819-1821 op en maakte deze zo in bredere kring bekend.



- \* George Roumanis: Ode to Phaedra ('opera for television' San José 1995; mix van Puccini en Bernstein's *West Side Story*)
- Edison Vassiljevitch Denssov (toneelmuziek bij stuk van Marina Zwetajewa, 1996)
- Naji Hakim (sopraan en piano, 1997)
- Eleni Karaindrou (ballet, Düsseldorf 2000)
- \* Emil Viklický (opera, Praag 2000; setting in vliegtuigwereld)
- \* Flemming Flindt (ballet, 2001)
- \* Gyula Csapó (opera naar Racine, 2002; Hongaars feministisch)
- \* Dobromila Jaskot (opera, 2005; in Pools)
- \* Werner Henze (opera, Berlijn 2007)